

## ロシア・アヴァンギャルドとフォトモンタージュ

島岡 将

### はじめに

20世紀に入って、西欧の視覚芸術は、美的規範の根本的な転換を経験した。ドイツ表現主義、キュビズム、未来主義といった前衛的な芸術運動が、すでに19世紀の末にはじまっていた近代絵画の諸規範から離脱しようとする動きを一挙に加速させた。絵画芸術に関わる伝統的な概念が根源的な再検討に付された。物語性や具象性、そしてイリュージョニスティックな遠近法にもとづく空間構成といった従来の絵画が依拠していた美的規範が根底から覆されたのである。

西欧の視覚芸術の影響下にあったロシアにおいても、20世紀になって古典的な西欧の画架絵画(イーゼル絵画)の形式から脱却しようとする運動が展開された。ネオ=プリミティヴィズム、立体-未来主義、光線主義、シュプレマティズム、構成主義、生産主義といった前衛芸術運動である。西洋においてフォトモンタージュは視覚芸術のラディカルな変革の過程の中で生まれたが、ロシアにおいてもフォトモンタージュの実験はこうした視覚芸術の革新を目指す前衛的な芸術運動の展開の中で行われた。



図1

ロシアにおける最初のフォトモンタージュ作品は、『ロシア構成主義』(1983)の著者クリスティナ・ロダーによれば、構成主義者グスタフ・クルツィスが1919年に制作した「ダイナミックな都市」(図1)であるという。(1:187)幾何学的図形による抽象的構成に写真をモンタージュした作品であった。クルツィス自身も、ロシアにおけるフォトモンタージュの誕生と展開を概括した「煽動と宣伝の手段としてのフォトモンタージュ」(1932)において、みずからをロシアにおけるフォトモンタージュの先駆的開発者として位置づけていたが、その中で彼は、「ダイナミックな都市」は新しい造形手段の模索の時代に作られた形式主義的な作品(12:385)であった、と述べている。ロシアにおいて、フォトモンタージュの実験は、まず造形芸術の形式上および技法上の内容を

拡充しようとする取り組みから始まったことを、制作者みずから証言したことばである。

ロシアにおける前衛芸術運動の指導者の位置にあったウラジミール・マヤコフスキーは、1917年に10月革命が起きたとき、「受け入れるか、受け入れないか?わたしにとっては、そんな疑問

は存在しなかった。それはわたしの革命である」と書いた。同じく前衛芸術運動の最前線に立ち、映画革命を推進したセルゲイ・エイゼンシュテインものちにこう書いている 「革命がわたしを芸術に導いたとすれば、芸術がわたしを革命に導いた。そして革命はもうひとつのもの、芸術の思想的内容をもわたしに与えてくれた。」(24 : 23) 革命と芸術とのこの分かちがたい関わり合いは、ロシアにおける前衛芸術運動を西欧のそれとを区別するもっとも大きな相違点のひとつであるが、この関わり合いは、芸術家に純粹に形式上の実験にとどまることを許さなかった。革命後のロシアは、芸術に革命の理念と目標について人民大衆を啓蒙する煽動と宣伝の手段として機能することを求めた。そして、ソビエト・ロシアが建設期に入ると、芸術を通して事物を直接生産することが芸術に課せられた新たな社会的課題となった。

ロシアにおいてフォトモンタージュは、芸術が形式的実験の段階から<sup>アギト・プロップ</sup>煽動・宣伝および生産の段階へと展開するすべての過程において、従来のグラフィック・デザインの手工的な造形方法を刷新する精確で機械的なデザインの方法として機能した。グスタフ・クルツィスをはじめ、アレクサンドル・ロトチェンコ、アレクセイ・ガン、ウラジミールとゲオルギーのステンベルク兄弟、ワルワラ・ステパーノワ、エル・リシツキー、アントン・ラヴィンスキー、セルゲイ・セニキン、そしてコンスタンチン・メドウネツキーといった多くの構成主義者たちが、本の装丁や挿絵、商業広告ポスター、映画ポスター、政治ポスターなどのグラフィック・デザインの分野において、フォトモンタージュを構成原理として用いた。本稿の目的は、これらグラフィック・デザインの諸分野におけるフォトモンタージュの展開を検証することにある。紙幅の都合上、ここでは、本の装丁と挿絵、商業広告と映画のポスターの分野を取り上げ、政治ポスターについては稿を改めて論究する。

### 本の装丁

1920年12月、モスクワの 芸術文化研究所 ( インフク ) の中に、アレクセイ・ガン、アレクサンドル・ロトチェンコ、ステンベルク兄弟、ワルワラ・ステパーノワが 構成主義者の第一労働グループ を組織した。ロシア構成主義の誕生である。同年9月、モスクワで開催された 5 × 5 = 25 展のカatalogにおいて、ステパーノワは次のように書く 「コンポジションとは、芸術創造における芸術家の観照的なアプローチのことである。科学技術と工業は、芸術の前にコンストラクション 能動的な活動であって、観照的な再現描写ではないものとして という問題を提起した」(12 : 208)。グループのもう一人のメンバーであったアレクセイ・ガンは、1922年に論文「構成主義」を発表し、その中で「芸術は終焉させられた。人間の労働の機構にはその居場所はない」(7 : 263) と書く。 構成主義者の第一労働グループ のメンバーをはじめとする構成主義者たちは、アレクセイ・ガンのこの主張を共有し、伝統的な美学を構成していたコンポジションという概念にかえて、 コンストラクション という概念を創作原理の中心においた。

コンストラクション、ロシア語で コンストクルツィア ということばには、構成、構造、

建設という意味がある。このことばをグループの名称にした構成主義者たちは、芸術は実験室の作業から実践的な活動、物の生産へと移らなければならないと主張した。芸術を生活の中に、芸術を技術の中に、芸術を生産の中に というスローガンを掲げた構成主義者たちは、理想的な社会主義社会のモデルを提供することを目的とした創造活動を展開した。

ロシアの前衛芸術運動は、1920年代に入って、アレクセイ・ガンの「構成主義」の中のことばを借りて言えば、「神学と形而上学と神秘主義と不可分に結びついた芸術」(7: 261 - 262) に対する戦闘意志をいっそう鮮明にし、芸術の生産主義化を強く推し進めた。こうした動きの中であって、未来主義者ウラジミール・マヤコフスキーは、1923年3月、全ロシア共和国の左翼勢力 「自分の芸術を街路や広場に与えた未来主義者、工場の発電機というインスピレーションに基づいてインスピレーションとの関係を清算した生産主義者、創造の神秘主義の代わりに物質の処理加工を持ってきた構成主義者」(7: 242) を結集し、左翼芸術戦線 レフ を組織する。レフは、マヤコフスキーを編集責任者としてグループの名前と同じ雑誌『レフ』を発行した。

『レフ』は、1923年3月から1925年1月まで1年10ヶ月にわたって計7号が刊行された。芸術左翼戦線の活動目標は、創刊号の冒頭に掲載された「なんのためにレフはたたかうか？」に次のように規定されている 「レフは、大衆のなかにあって組織された力を獲得しつつ、われわれの芸術によって大衆を煽動していくだろう。レフは行動する芸術を最高の労働技術にまで高め、その行動する芸術によってわれわれの理論を証明するであろう。レフは生活の芸術・建設のために戦うであろう。」(13: 78)

レフ に結集した芸術家たちにとって共通の課題は、いかにして芸術と生活を融合させるか、ことばをかえて言えば、どのようにして生活を創造活動の原点にすえるかであった。『レフ』創刊の発起人の一人ニコライ・チュジャークは、同じく『レフ』第1号に「今日の芸術の認識の試み」という副題を付して掲載した論文「生活建設の旗印のもとに」において、「未来主義は形式的実験の段階および演説・プラカードの段階を経ていまや芸術と生産の融合の段階にいたった」(13: 100) と書き、芸術による事物の直接生産という理念を提起した。芸術のイリュージョン性は否定され、芸術の事物性が主張された。芸術を通して事物を直接的に構築することで世界を変革することが、芸術家の夢となり課題となった。

純粹芸術から<sup>インダストリアル・アーツ</sup>生産芸術への転換は、こうしてロシア全土において、ラディカルに推進されることになる。家具・衣服・食器などの生活用品のデザインが、芸術家の主要な仕事になる。絵画から日用品のデザインへのこの転換をもっとも鮮やかに示したのがロトチェンコであったが、彼は、日常的な生活世界に関わるさまざまな分野のデザインを手がける他にも、本や雑誌の装丁、挿絵、ポスターの制作にも精力的に取り組んだ。そして、このグラフィック・デザインの分野において有効な技法として用いられたのが、フォトモンタージュであった。

5 × 5 = 25 展の出品者の一人であり、フセヴォロド・メイエルホリド演出の構成主義的演劇『堂々たるコキュ』の舞台装置を担当し、構成主義的舞台装置の母 と呼ばれたリュボーフィ・ポ

ポ・ワが、『レフ』4号(1924年)に掲載した「フォトモンタージュ」の中で次のように書いている。「わがロシアでフォト・モンタージュの典型としてあげられるのは、装幀、ブラカード、宣伝、挿絵(マヤコフスキーの『これについて』)におけるロトチェンコの仕事である。」(13:302-303)マヤコフスキーの呼びかけに呼応し、『レフ』に参加したロトチェンコは、この未来主義の指導者と共同で多くの分野で仕事をする。マヤコフスキーの『これについて』の挿絵もそのひとつであった。



図2 - 1

マヤコフスキーの『これについて』は、最初は『レフ』創刊号に掲載され、後に単行本として出版された。詩人の報われぬ愛、嫉妬、鬱屈といった個人的苦悩を、同時代のソビエトの社会を背景に描いた恋愛叙事詩である。愛を求めてさまよう主人公が、30世紀の未来に人間の真の解放を夢見するというストーリーをもった長大な物語詩であった。ロトチェンコは、単行本として出版されたこの作品の装丁とイラストを担当した。彼は、ヒーロー(マヤコフスキー)とヒロイン(リーリヤ・ブリーク)の写真と、電話、踊る男女、サモワール、飛行機といった当時のロシアの社会の具体的な実相を写し撮った断片的な写真とをモンタージュした挿絵を制作した。(図2)写真を使った斬新な構成は、読者を驚かせた。



図2 - 2

ロトチェンコは、本や雑誌の装丁や挿絵にフォトモンタージュを用いた先駆的なグラフィック・デザイナーであった。ロトチェンコは、『これについて』のための挿絵だけでなく、同じくマヤコフスキーの『財務監督と詩を語る』(1926)のための挿絵、『ポスターにみる全ソ共産党史』(1927)、『レフ』終刊後新たに刊行された雑誌『新レフ』(1927-28)、雑誌『海外』の表紙のデザインに、フォトモンタージュの技法を用いた。

画面を構成する素材としての写真に対するロトチェンコの関心は、画家からデザイナーに転向する以前にすでにはじまっていた。1918年、ロトチェンコは、コラージュ作品を制作した時に、タバコのパッケージ、切符、色紙とともに写真の断片を貼り付けていた。

さまざまな素材を画面に貼り合わせて作品を構成するコラージュの技法は、対象の描写から素材の選択・構成・操作へと造形の比重を置き換えることで、イリュージョニスティックな線遠近法にもとづく伝統的な絵画空間を破壊しようとする反アカデミズムの形式上の実験である。1920年にイワン・アクシヨノフの『ヘラクレスの巖』の挿絵を制作したときにも、ロトチェンコはこの手法を用いた。(1:138-139)

『これについて』の挿絵におけるフォトモンタージュの使用は、写真に対するロトチェンコの早

い時期の関心によってすでに準備されていた、と言える。しかし、マヤコフスキーのこの長編物語詩の挿絵に、工業技術から生まれた機械的な造形技法であるフォトモンタージュを用いることを思いつかせた直接の契機は何であったのか。ロトチェンコは、いつどのようにして、この写真合成の技法について知ったのか。

ジョン・E・ポルトは、『写真家としてのアレクサンドル・ロトチェンコ』において、ロトチェンコがフォトモンタージュがもつあらたな造形表現の可能性を認識したのは、1922年にマヤコフスキーがベルリンから持ち帰ったジョン・ハートフィールドとゲオルク・グロスの作品を目にしたときである、と書いている。グロスとハートフィールドが共同で作った「ダダ＝メリカ」(1919)やハートフィールドの「ダダ・フォトモンタージュ」(1919)などの実験的な作品に充填された「鮮烈な爆発力」がロトチェンコを突き動かして、『これについて』の挿絵のためにフォトモンタージュの技法を用いさせた、というのがポルトの主張である。

ロトチェンコは、レフ 設立以前からマヤコフスキーと親しい友人関係にあったことを考えると、ポルトの主張は十分説得的である。しかし、後で述べるように、この時期、レフ・クレシヨフ、フセヴォロド・プドフキン、セルゲイ・エイゼンシュテイン、ジガ・ヴェルトフといった映画作家たちが、モンタージュの方法論に基づいて、映画の革命を推進していた。これらの映画作家たちと親交を結んでいたロトチェンコは、ハートフィールドやグロスのフォトモンタージュを眼にする以前に、映画を通してモンタージュの理論についての理解と知識をもっていたことは、十分に考えられる。『これについて』のフォトモンタージュによる挿絵は、映画モンタージュのグラフィック・デザインへの応用であった、と言うこともできる。ともあれフォトモンタージュは、1920年代の前半には、多くの構成主義者たちによって、本や雑誌の装丁と挿絵だけでなく、商業広告ポスターや映画ポスターのデザインにも用いられていた。この商業広告ポスターや映画ポスターの分野においても、ロトチェンコは主導的な役割を果たした。

#### 映画ポスター



図3

マヤコフスキーは、自伝『わたし自身』(1923)の中で、「レフ がかちとったもっとも大きな成果は生産的な諸芸術から審美的な色彩を払拭したこと、すなわち生産主義である。そして、これを詩のごときものが脇から支える。すなわち煽動芸術と実際的な煽動、つまり広告である」(16:100)と書いている。マヤコフスキーは、革命と内戦の時代に煽動・宣伝のためのポスター ロスタの窓(図3)を作った。ロスタ(ロシア通信社)が伝えるニュースを一時間もしないうちに詩と絵にして街頭に貼り出したポスターである。

ロスタの窓 は、マヤコフスキーのことばと、画家が民衆画（ルポーク）などのフォーク・アートの手法に基づいて描いた絵で構成されていた。人口の大半を農民が占め、識字率も低かった当時のロシアにおいて、人々に視覚的にはたらきかける絵は、もっとも有効な煽動・宣伝の手段であった。1919年から1921年までの間に、マヤコフスキーは3000枚ちかいポスターを作ったという。

ロスタの窓 がその活動を停止する1921年に、ソビエト政権は、それまでの 戦時共産主義 に終止符を打ち、新経済政策（ネップ）を実施する。戦時共産主義とは、反革命軍による反乱、資本主義諸国の軍事干渉と経済封鎖に対抗するために、一切の商工業を国有化するとともに、農民からは自己消費分だけを残した全農産物を徴収し、これを都市住民と労農赤軍の食料に当てることをきめた戦時非常措置である。しかし、農民に過酷な重荷を課したこの戦時共産主義は、ロシア各地で農民暴動を引き起こした。そのため、反革命軍による反乱をほぼ鎮圧した1921年3月、ソビエト政権は、戦時共産主義 を廃止し、ネップ と呼ばれる新経済政策の導入を決定する。農民が現物税として農産物を納め、残りを市場で自由に売ることを認め、また一部私企業の営利活動も許容する経済政策であった。ネップ は、国民の大多数を占める農民の不満を解消し、生産活動を促進した。工業生産も活発化し、経済が回復した。

資本主義的な市場システムの部分的復活を認めた ネップ は、商業広告ポスターというコマース・アートの制作活動を活発にした。構成主義者たちは、ネップ 期に多岐にわたる日常的



図4 - 1

なデザインの分野で活動したが、この広告ポスターの制作において主導的な役割を果たしたのも構成主義者たちであった。なかでも、ロトチェンコは、斬新な活字書体、明快な幾何学的形態、鮮やかな色彩、そして写真の導入によって、従来のポスターの構成法を根本的に刷新した。

ロトチェンコは、レフ の活動が展開された1923年から1925年の間に、マヤコフスキーと共同で、約



図4 - 2

50点の広告ポスターと約100点の看板を制作した。マヤコフスキーが宣伝文句を書き、ロトチェンコがデザインした。二人は、国営の企業や商店だけでなく、百貨店、煙草会社、出版社、さらにはおしゃぶりや菓子の会社にいたるまでありとあらゆるソヴィエトの企業からポスター制作（図4）の依頼を受けたという。（1：138 - 139）

1920年代のグラフィック・デザインをそれ以前のものから区別するもっとも大きな造形上の特徴は、タイポグラフィーの刷新と写真の導入である。グラフィック・デザインの世界に写真をもちこんだのは構成主義者たちであったが、彼らはまた、この写真と調和する新しいタイポグラフィーの創造にも取り組んだ。エル・リシツキーは、1924年



図5

に『タイポグラフィのタイポグラフィ』を刊行し、グラフィック・デザインにおいて活字書体が果たす機能に対する注意を喚起したが、ロトチェンコもまた活字書体の刷新に早くから取り組んでいた。レフに参加して担当した『レフ』創刊号の表紙(図5)は、その成果であった。幾何学的で機械的な精確さをそなえた力強い活字書体は、従来の雑誌の表紙には見られない力強い視覚的效果を獲得していた。

タイポグラフィの刷新と写真の導入は、グラフィック・デザインの造形的な可能性を増大させるための形式的な工夫であった。しかし、ロトチェンコをはじめ構成主義者たちは、また同時に、生活品のデザインをはじめとする日常的な生活世界に関わるデザイン活動を、国民大衆の美的感性を高め、社会主義社会の文化を形成する方法のひとつ

と見なしていた。市場システムを導入し、競争原理に基づく個人の利潤の追求を許容する ネットは、革命の理想に共鳴し、創造的活動によるユートピア社会の建設を夢見ていた前衛芸術家たちの目には、社会主義社会の理念の喪失、革命の理想の後退と映ったが、彼らが政治から決定的に離反することを押しとどめ、なおもソビエト政権との協働関係に繋ぎ止めていたのは、芸術の形式を革新することがそのまま社会の革命に貢献することになるという彼らの信念であった。『プラウダ』紙は、1924年、次のような記事を掲載し、マヤコフスキーとロトチェンコの実用的なデザインへの取り組みがもっていた意義を評価して、次のように書いている。

マヤコフスキーとロトチェンコは(……)新しいキャンディーの包み紙を、デザインを、刺戟的な謳い文句をつくりだしつつある(……)この企ての煽動としての重要性は、二行のキャッチフレーズばかりではなく、古い「キャンディー」の名前やデザインを、ソ連邦の目指す革命的、工業的方向性を明瞭に示す指標に代えたことにもある。というのも、大衆の審美眼はたとえば、プーシキンだけでなく、壁紙のデザインによっても、キャンディーの包み紙のデザインによっても培われるからである。(6: 138 - 139)

ロトチェンコは、ネット 期に、マヤコフスキーと共同で多くの商業広告ポスターを手がけたが、この新経済政策はまた、ロトチェンコをはじめ多くの構成主義者たちに、1920年代のロシアがもつことになったもうひとつの新しいグラフィック・デザインの領域で活動する機会を提供した。映画ポスターのデザインである。フォトモンタージュは、商業広告ポスターよりもこの映画ポスターにおいてより頻繁に用いられた。

ロシアに映画が最初に紹介されたのは、1896年6月末、リュミエールのシネマトグラフがニジニ・ノブゴロドで公開されたときである。それからわずか四半世紀後に、ロシアは世界の映画史を画する映画革命の時代をもつ。

レーニンは、1907年、ロシアに映画が持ち込まれてから10年少しが経過したときに、こう語っていた 「映画は愚劣な投機師の手中にある間は、益よりもむしろ多くの害を及ぼし、脚本の嫌悪すべき内容によって大衆を邪道に導くのも稀ではない。しかし、もちろん、大衆が映画を獲得したときには、そして映画が社会主義文化の真実の活動家の手中のものになったときには、大衆啓蒙の最も強力な手段になるだろう。」(23 : 56) そしてさらに10年、十月革命から1ヶ月が経過した1917年11月9日、レーニンを議長とする革命政府は、教育人民委員部に映画セクションを設置する。映画のもつ煽動・宣伝の機能に早くから注目していたレーニンは、さらに1919年8月27日、すべての映画産業の国有化を宣言する。また1919年9月1日には、世界で最初の国立の映画学校を設立し、映画人の系統的な育成に取り掛かる。

映画産業の国有化宣言は、ロシア映画を、「愚劣な投機師」の手から、つまり配給・興行・製作を支配していた商業主義の手から奪い取り、「社会主義文化の真実の活動家」の手に委ねることで<sup>アギト・プロップ</sup>煽動・宣伝の芸術へと高めることを企図したものであった。また国立映画学校の設置の目的は、革命政府の映画政策の拠点として、<sup>アギト・プロップ</sup>煽動・宣伝の芸術としての映画の理論化と系統的な映画人育成にあった。

ソビエト・ロシアにおける映画革命は、この国立映画学校からはじまった。教授の一人レフ・クレシヨフは、映画実験工房 を組織し、クレシヨフ効果 の名で知られるモンタージュの技法に関する研究と教育を展開した。クレシヨフは、工房開設の準備中に書いた論文「モンタージュ理論とアメリカニズム」(1920)において、「映画の本質、芸術的感動を獲得する方法とはモンタージュである」(11 : 35) と書き、映画の芸術的感動を生む上でもっとも重要なのは、ある断片(シーン)に何が撮られているかではなく、映画の中である断片とある断片がどのように転換するか、それらがいかに構成されているかという点である、と主張した。

新しい映画革命の拠点となったこの工房から、クレシヨフのモンタージュ理論を応用して『母』(1926)を制作したフセヴォロド・ブドフキンなど、ソビエト映画の新しい世代が育った。また、工房の一員ではなかったが、クレシヨフから直接映画の演出法の手ほどきを受け、ブドフキンとは異なる独自のモンタージュ理論に基づいて『戦艦ポチョムキン』(1925)を制作したセルゲイ・エイゼンシュテインがいる。さらにエイゼンシュテインやマヤコフスキーの友人であり、ニュース映画『キノ・プラウダ』(1922 - 25、全23号)において、革命と建設の現実をカメラの眼によって切り取り、そのフィルム断片を対比的にモンタージュしたジガ・ヴェルトフもいる。彼らがそれぞれの作品において駆使したモンタージュの技法は、それまで 演劇の複製 もしくは 現実の写真的再現 としてしか認識されていなかった映画を、独自の表現形式に基づく独立した芸術としての位置にまで一挙に高めた。ロシアの映画は、こうして、文学や演劇や造形芸術に遅れてではあるが、前衛芸術運動の戦列に加わることになる。

1920年代に入って、ソビエト・ロシアは 映画の時代 をもつ。映画は、帝政末期には、国産の映画も製作され、すでに娯楽産業としての基盤を整えていたが、1921年に導入された ネット は、



映画にさらなる隆盛をもたらす。

ネップ は、1919年の映画産業の国有化宣言を一時的に棚上げし、民間の映画企業の存続を認める。協同組合もしくは合併企業のあらたな設立や、映画館の私有も認められた。アメリカ映画をはじめ多数の外国映画が輸入上映され、映画人口にはわかに増加した。また、1924年には、国営の映画製作・配給機関 ゴスキノ（1925年に輸出入機能をも含む ソフキノ に発展）を創設し、国産映画の製作を助成するなどソビエト政府の積極的な映画政策もあって、1920年代において、映画は急速な大衆の普及を見る。映画ポスターは、もちろん、帝政時代や革命後の戦時共産主義の時代にも作られたが、ネップ によってもたらされた映画の時代は、映画ポスターに対する需要をにわかに増大させた。この映画ポスターの分野において主導的な役割を果たしたのは、すでに述べたように、ロトチェンコをはじめとする構成主義者たちであった。

ロトチェンコと映画との関わりは、1922年にヴェルトフの『キノ・ブラウダ』（『映画真実』）の字幕をデザインしたときにはじまる。（2：80）ヴェルトフは、この年、「われわれは映画芸術の現在を否定することによって、映画芸術の未来をゆるぎないものにする」（11：123）と述べ、シネマトグラフ の死を宣言する。劇映画の全面的否定である。ヴェルトフは、翌年の1923年9月23日に催された 革命映画協会（アルク）の討論会で、「昨日の映画も今日の映画も、商業的な問題でしかない。映画の発展の道は、利潤を考えることのみによって左右されてきた」（11：129）と発言し、演劇、文学、音楽に依拠したフィクショナルな商業主義映画である劇映画に、<sup>ヴェンチ</sup> 事物としての映画 を対置した。

<sup>ヴェンチ</sup> 事物 とは、同時代の前衛芸術運動が志向していた 生産主義 の概念である。ヴェルトフは、この <sup>ファクト</sup> 事実 に基づく 製品 としての映画に、社会主義社会の映画の未来を見出していた。ヴェルトフは、後に「非劇映画の意義」の名前でまとめられたこの討論会の発言の中で、<sup>ヴェンチ</sup> 事物としての映画 を定義してこう言っている 「われわれは、<sup>ヴェンチ</sup> 映画作品を二語によって定義する、つまりモンタージュ的に 私は見る である。映画作品、それは完全な視力、現存のありとある光学機器、おもに空間と時間において実験を行うカメラによってより正確になり深められた視力をもって完成された習作である。」（11：131）

肉眼よりよく見える、機械の眼を通して、日常生活の事実をありのままに記録し、記録したそれらの事実をモンタージュによって組織化（構成）することで、観客の意識に作用し、観客を鼓舞する 単なる事実の羅列ではなく、世界を読み解くためのすぐれてイデオロギー的な煽動・宣伝の装置であるドキュメンタリー映画。ヴェルトフが社会主義社会が真に必要なとする真正の映画と主張するこうしたドキュメンタリー映画においては、字幕もまた、劇映画のそれとは明確に異なる、世界を解釈するための資料としての機能、あるいはスローガンの煽動の機能を果たすことが求められる。すでに述べたように、ロトチェンコは、日常的な生活世界に関わるデザイン活動によって、国民大衆の美的感性を高め、社会主義社会の文化を形成することができるという信念をもっていたが、グラフィック・デザインにおけるタイポロジーも人間を教育し改造する力をもつと考えていた。ニュー

ス映画『キノ・ブラウダ』の字幕のデザインの仕事にロトチェンコを携わせたのは、彼がヴェルトフの友人であったということもあるが、それ以上に、グラフィック・デザインの革新に取り組んでいた構成主義デザイナーとしてのロトチェンコが抱いていたタイポロジーの機能についてのこうした考えであった、と言える。



図6



図7

ロトチェンコは、ヴェルトフが1924年に作った『キノグラス』の映画のポスターをデザインする。(図6)「不意を突かれた生活」の副題をもつこの映画は、平凡な人々の日常の生活を隠しカメラで撮った記録映画であった。「実生活に初めて潜入したカメラの偵察報告」(11:167)とヴェルトフが自ら呼ぶこの映画は、同じくヴェルトフ自身のことばによれば、「俳優、芸術家、監督の参加なしに、スタジオ、舞台装置、コスチュームを使わないで、映画作品<sup>ヴェンチ</sup>を制作する世界で最初の試み」(11:127)であった。

ロトチェンコは、この映画ポスターを、観る者をまっすぐに見つめ返す眼の映像を上部中央に、映画のタイトルを示すボールド体の活字を画面中央に横断的に、そしてその下に映画のカメラの写真と、このドキュメンタリー映画のコマからとった少年の顔をそれぞれ左右対照的に配置して構成している。眼の映像は、この映画のタイトルであり、ヴェルトフが組織した実験的なカメラマンと編集者からなる記録映画主義集団の名称でもあった「キノグラス」(「映画眼」)の指標であった。画面の下に左右に配置された二人の少年が視線を上に向ける構図は、後に視覚的な実験を試みる写真家としてのロトチェンコが採用した構図、例えば「喇叭を吹くピオネール」(1930)の下から上への構図(図7)と同じものであった。

ロトチェンコが『キノグラス』のために制作したポスターは、それまでは映画の宣伝のための広報手段でしかなかった映画ポスターを、独立したグラフィック・デザインの一形式にまで高めた。従来の映画ポスターは、スターの顔や映画の劇的あるいはメロドラマ的なエピソードを絵にしただけのものが多く、また同時代の政治ポスターの形式やグラフィックスを借用して、悪魔や死神や竜などの寓意的で象徴的な形象を用いたものも少なくなかった。外国映画のポスターの場合には、制作者が宣伝写真や簡単な梗概に頼らざるを得ず、その結果映画の主題を十分理解しないで作ったものも少なくなかった、という。(2:72-73)

ロトチェンコの『キノグラス』のポスターは、しかし、このドキュメンタリー映画の制作目的を端的に示す眼の形象、映画からとったコマ、そして斬新なタイポグラフィーの組み合わせせからなる構図の力強さによって、それまでの映画ポスターがもたなかった新鮮でダイナミックな視覚的效果を獲得していた。

ロトチェンコは、1924年頃からしだいに芸術的媒体としての写真そのものに主たる関心を向け始めるが、映画ポスターの制作はその後も続ける。1926年にはヴェルトフの『世界の六分の一』の映画ポスターを作るが、ロトチェンコはまた、ヴェルトフとは異なり、劇映画にモンタージュを駆使したエイゼンシュタインのためにも映画ポスターをデザインしている。1925年に『戦艦ポチョムキン』のために作ったポスターが、それである。

エイゼンシュタインは、1924年、最初の長編劇映画『ストライキ』を発表する。しかし、それまでは、舞台空間の革命 演劇の十月 を推進した演出家フセヴォロド・メイエルホリドの 国立高等演出工房 で、研究生として俳優術と演出法を学んだ演劇人であった。メイエルホリドが考え出した ピオメハニカ と呼ばれる、リズム体操、ダンス、アクロバットなどからなる身体演技の理論と実践を学んだエイゼンシュタインは、1921年に美術担当として加わった『メキシコ』において、この ピオハメニカ を実践した。芝居の中で本物のボクシングのリングを設置し、俳優に実際に殴り合いをさせたのである。公演終了後、エイゼンシュタインは、この戯曲を アトラクションのモンタージュ と名付けた。1923年に『賢者』においてこのアトラクション理論をさらに発展的に実践した後、エイゼンシュタインは、『レフ』第3号(1923年5月)に同名の論文を掲載し、



図8

その中で、アトラクションを「演劇のあらゆる攻撃的契機」、「観客に感覚のないし心理的作用を及ぼす作用」と規定し、モンタージュとは、観客に「情緒的なショック」をあたえ、「究極のイデオロギー上の結論が受容できる」ように、この要素(アトラクション)を効果的に配列し構成する方法である、と書いた。(10:475)『ストライキ』や『戦艦ポチョムキン』は、この演劇における アトラクションの

モンタージュ 理論を映画に応用した作品と言える。



図9

ロトチェンコは、『戦艦ポチョムキン』のために三枚の異なる映画ポスターを制作した。そのうちの一枚(図8)は、画面中央に船窓を思わせる丸いふたつの円をふたつ描き、その中に映画のコマからとった画像を並置している。画像は手で描いた絵であり写真ではないが、この画像の並置は映画モンタージュの平面的なグラフィック・デザインへの転用である。

映画モンタージュにならって劇的な効果を出すために映像を対比的に並置した映画ポスターには、他にステンベルク兄弟が『シカゴ』のための制作した映画ポスター(図9)がある。ステンベルク兄弟のこのポスターでは、画面右上の笑っているヒロインの映像が、画面右下の煙を出している拳銃をもった威嚇的な男の映



図10



図11

像と対比されている。ここでも、写真ではなく、手で描いた絵が用いられている。

映画ポスターに写真を用いた例としては、ヴェルトフの『第十一周年』(1928)のためにステンベルク兄弟がデザインしたポスター(図10)がある。『第十一周年』は、革命後11年のソビエトの姿を、工業化や電化をテーマとして描いたドキュメンタリー映画である。ヴェルトフは、この映画を、字幕を用いなくて、「純粋な映像言語、すなわち 眼の言語」だけで描いた。ヴェルトフはまた、「眼の言語」を、「カメラによるドキュメンタルな言語、すなわちフィルムに記録された事実の言語」、「社会主義の言語、すなわち可視世界を共産主義的に解釈した言語」(11:151)ということばで言い換えているが、ステンベルク兄弟は、ヴェルトフが記録しようとしたこの映画の主題と彼が採用しようとした「眼の言語」による映画記述の手法を、眼鏡の両のレンズの中に工場の風景、歯車、飛行機の写真をモンタージュすることで、的確に表現した。

ステンベルク兄弟は、映画ポスターのデザインを手がけた構成主義者たちの中でも、もっとも精力的に活動したデザイナーであった。彼らは、自分たちが制作した映画ポスターに、「2ステンベルク2」の署名を入れた。彼らはまた、1925年に第1回構成主義映画ポスター展を、翌年の1926年には第2回構成主義映画ポスター展を組織している。構成主義のグラフィック・デザインの原理は、画面を構成する各要素の合理的で正確な組み合わせにあったが、ステンベルク兄弟は、ヴェルトフの『カメラをもった男』

(1929)の映画ポスター(図11)に見るように、彼らの映画ポスターの画面を、映像と映像、活字書体と映像、そして色彩と色彩を、あたかも科学的な法則性や計測性に基づいているかのように明快かつ正確に、また斬新かつダイナミックに組み合わせで構成した。ステンベルク兄弟の映画ポスターの特徴は、知性と感性が一体化したモダンで洗練されたデザインにあったが、写真とフォトモンタージュは、斬新なタイポグラフィとともに、そうしたモダンな造形的特性を強化するはたらきをした。

ステンベルク兄弟の他に、1920年代に映画ポスターの制作に活発に従事した構成主義者にニコライ・ブルサーコフとアントン・ラヴィンスキーがいる。彼らは、映画ポスターの構成要素として写真を多用した。また写真を並置したフォトモンタージュによる映画ポスターも数多く制作している。彼らが作ったフォトモンタージュの作品の代表的な例としては、ブルサーコフがグリゴリー・ボ

リーソフと共同で制作した『ハズ・ブシ』（1927）のポスター（図12）や、ラヴィンスキーが『涙の谷間』（1924）のために制作したポスター（図13）をあげることができる。



図12

しかし、映画ポスターにフォトモンタージュの技法を用いた制作者は、これら少数の構成主義者に限られたわけではない。1920年代半ばのロシアにおいては、フォトモンタージュはすでに目新しい手法ではなくなっていた。ヤコフ・ルクレスキー、アレクサンドル・ナウモウ、ミ

ハイル・ドルガッチなどの構成主義のデザイナーたちだけでなく、多くの無名のデザイナーたちが、この映像の並置の技法を用いて映画ポスターを作っていた。



図13

ネップ はロシアの映画界に飛躍的な発展をもたらした。アメリカ映画を主とする外国の娯楽映画の輸入が増大し、映画人口が増え、全国に多くの映画館が開館した。また、セルゲイ・エイゼンシュテイン、プドフキン、ジガ・ヴェルトフといった映画監督たちが世界の映画史にその名をとどめるすぐれた映画作品を制作した。ネップ 期は、同時に 映画の時代 でもあった。しかし、1924年のレーニンの死後、トロツキーやブハーリンら対立勢力との党内抗争に勝利し、指導権を手中に収めたスターリンが、1927年12月に開催された第5回党大会で、農業集団化と工業化を目的とする5ヵ年計画を打ち出した。農業を保護しながら緩やかに工業化へ向かおうとするレーニンの新経済政策 の中断である。スターリンによるこの ネップ の打ち切りは、強力な国家権力による経済統制を意味しただけでなく、ネップ 期に展開された自由な文化活動全般を国家の管理の下に置くことを同時に意味した。スターリンによる文化革命である。スターリンは、文学・芸術の諸組織を統合することと、文学・芸術の創作方法を一元的に制度化することによって、この文化革命を強力に推し進めた。

1928年3月、スターリンに指導された共産党中央委員会は、ロシア共産党映画協議会を開き、映画製作と外国映画の輸入を担当してきた ソフキノ を厳しく批判する。ルナチャルスキーの指導する教育人民委員部の監督下にあった ソフキノ は、ネップ 期に映画の小ブルジョワ的傾向を助長したという理由によるものであった。この時期にステンベルク兄弟をはじめ多くの構成主義

者たちが映画ポスターのデザインに従事したが、斬新なタイポグラフィとフォトモンタージュによって構成された彼らのデザインは、<sup>フォルマリズム</sup>形式主義のレッテルを貼られて、厳しい批判にさらされることになる。

形式主義 ということばは、プロレタリアートとは無縁 や 極左偏向 と同義の、前衛芸術家を批判する常套句となる。第一次五カ年計画がはじまる1928年以降、文学と芸術におけるリアリズムを主張する勢力は、芸術の諸課題を形式的手法の問題と捉える前衛芸術運動に対する組織的批判を強める。写真雑誌『ソビエト・フォト』が、この年、ロトチェンコの写真とラスロ・モホイ＝ナジの写真を並べて掲載し、ロトチェンコを西欧のブルジョワや形式主義者の模倣であると批判したことは、その一例である。

ロトチェンコが形式主義者として厳しい批判にさらされた出来事は、他にもある。それは、1928年にインダストリアル・アートと応用芸術を中心としてさまざまな芸術分野の人々によって組織された 十月 という団体の中で起きた。ポスター芸術と本の装丁の部門では、グスタフ・クルツィス、エル・リツキー、セルゲイ・センキン、アレクサンドル・ディネカが、また建築の部門では、アレクセイ・ガン、モイセイ・ギンズブルク、アレクサンドルとヴィクトルのヴェスニン兄弟が、映画と写真の部門では、セルゲイ・エイゼンシュテイン、アレクサンドル・ロトチェンコ、エスフィル・シューブが、その主要なメンバーであった。1930年6月にこの団体が一度だけ開催した展覧会には、ディネカ、クルツィス、リツキー、ロトチェンコ、ステパーノワたちの写真やフォトモンタージュが出品された。この時点では、十月 はまだ、実験的なデザインや写真の作品に対して寛容であったが、このあと 十月 を取り囲む政治的状況がにわかになり、反形式主義の厳しい方針をとることを余儀なくされる。ロトチェンコ は、1931年、「プロレタリア芸術を西欧の広告美術、形式主義、審美主義へ引きずり込む」ことを図ったという理由で、十月 を除名される。(6: 150)

ロシアにおける前衛芸術運動は、1932年に、その活動を終える。この年の4月23日、共産党中央委員会は、「文学・芸術団体の改組についての決議」を発表し、「プロレタリア作家協会を解散」し、「ソビエト政権の綱領を支持し、社会主義建設に参加しようとするすべての作家たちを、共産主義的分派をもった唯一の ソビエト作家同盟 に統合すること」を命じる。さらにこの決議は、「他の芸術に関しても同様の変更を執行すること」とし、文学をはじめとする全芸術をひとつの組織に統合することを求めた。(7: 33) この決定は、文学・芸術の権力への全面的な屈服を意味した。

1932年の党の決議に明記された ソビエト作家同盟 は、1934年8月17日から9月2日にかけて開催された第一回全ソ作家大会によって正式に発足した。採択された規約の第一項に、「社会主義リアリズム」の原則がつぎのように成文化されていた 「社会主義リアリズムは、ソビエトの芸術的文学と文学批評の基本的な方法として、芸術家に、革命的発展における現実を、忠実に、そして歴史のかつ具体的に描写することを要求する。この点では、現実の芸術的描写における真実性と歴史的具体性は、社会主義の精神において労働者をイデオロギー的に変革し、教育するという課題と

結びつかねばならない。」(7: 339) そして、ここで提唱された社会主義リアリズムの基本理念は、他のすべての芸術にも適用されるものとされた。文学・芸術の創作方法の一元的な制度化であった。

1925年7月の党中央委員会の決議「文学芸術の領域における党の政策」は、さまざまな芸術の傾向や流派が自由かつ健全に競争することを擁護したが、スターリン主義と社会主義リアリズムは、構成主義をはじめとする前衛芸術運動を非合法化し、その活動を抑圧した。芸術上の問題に対する実験的でモダンな形式的解決にむけての取り組みはすべて、形式主義として厳しい批判にさらされた。

十月革命後およそ3年の間、前衛芸術とボリシェヴィキ政権は、煽動・宣伝の目標を共有し、蜜月的な関係にあった。その後、ネップの導入は、革命の理想に共鳴し、創造的活動によるユートピア社会の建設の可能性を夢見ていたアヴァンギャルドたちを失望させた。しかし、ネップはその一方で、本の装丁、広告ポスター、映画ポスターなどのグラフィック・デザインの分野でアヴァンギャルドたちの活動の場を広げた。前衛芸術運動とボリシェヴィキ政権との曖昧な二重構造的関係であった。この関係は、その後すぐに、スターリン政権によるネップ廃止によって精算される。スターリン主義と社会主義リアリズムは、芸術活動における一切の実験を形式主義の名のもとに抑圧し、構成主義者が開発したグラフィック・デザインのさらなる展開と普及の可能性を封じた。タイポロジーとともに構成主義のデザインの構成原理であったフォトモンタージュは、このあともっぱら煽動・宣伝芸術としての政治ポスターにおいてその展開の場を確保する。フォトモンタージュを用いた政治ポスターの代表的な制作者はグスタフ・クルツィスであったが、彼の活動については、稿を改めて論究する。

#### 参考文献

1. Christina Lodder: *RUSSIAN CONSTRUCTIVISM*, Yale University Press, 1983.
2. Alma Law: *The Russian Film Poster: 1920-1930*; Dawn Ades: *The 20th-Century Poster. Design of the Avant-Garde*, Walker Art Center, Minneapolis, 1984.
3. Jan Debbaut et al: *EL LISSITZKY 1890-1941: architect, painter, photographer, typographer*. Municipal Van Abbemuseum, Endhoven, transl. : by Kathie Somerwil-Aytrthon, 1990.
4. Victor Margolin: *THE TRANSFORMATION OF VISION: ART AND IDEOLOGY IN THE GRAPHIC DESIGN OF ALEXANDER RODCHENKO, EL LISSITZKY, AND LASZLO MOHOLY-NAGY, 1917-1933*. U.M.I, 1982.
5. *AFFICHES CONSTRUCTIVISTES RUSS*, Flammarion, 1992.
6. ステファニー・パロン+モーリス・タックマン『ロシア・アヴァンギャルド』五十殿利治訳、リポート、1982年。

7. J.E.ポウルト 『ロシア・アヴァンギャルド芸術：理論と批評、1902 - 34年』 川端香男里他訳、岩波書店、1988年。
8. ヴィーリ・ミリマノフ 『ロシア・アヴァンギャルドと20世紀の美的革命』 桑野隆訳、未来社、2001年。
9. 『ロシア・アヴァンギャルド1 テアトル 未来派の実験』 浦雅春 / 武隈喜一 / 岩田貴編、国書刊行会、1989年。
10. 『ロシア・アヴァンギャルド3 テアトル 演劇の十月』 浦雅春 / 武隈喜一 / 岩田貴編、国書刊行会、1988年。
11. 『ロシア・アヴァンギャルド3 キノ 映像言語の創造』 大石雅彦 / 田中陽編、国書刊行会、1994年。
12. 『ロシア・アヴァンギャルド4 コンストルクツィア 構成主義の展開』 五十殿利治 / 土肥美夫編、国書刊行会、1991年。
13. 『ロシア・アヴァンギャルド7 芸術左翼戦線』 松原明 / 大石雅彦編、国書刊行会、1990年。
14. 『ロシア・アヴァンギャルド8 ファクト 事実の文学』 桑野隆 / 松原明編、国書刊行会、1993年。
15. ドーン・エイズ 『フォトモンタージュ 操作と創造』 岩本憲児訳、フィルムアート社、2000年。
16. 海野弘 『ロシア・アヴァンギャルドのデザイン』 新曜社、2000年。
17. 亀山郁夫 『ロシア・アヴァンギャルド』 岩波新書、1996年。
19. 大石雅彦 『ロシア・アヴァンギャルド遊泳』 水声社、1992年。
20. 『芸術と革命』 中原祐介監修、西部美術館、1982年。
21. 『ポスター芸術の革命 ロシア・アヴァンギャルド展 ステンベルク兄弟を中心に』 東京都庭園美術館、2001年。
22. ポスター共同研究会・多摩美術大学 『構成的ポスターの研究』 中央公論美術出版、2001年。
23. 山田和夫 『ロシア・ソビエト映画史』 キネマ旬報社、1997年。
24. 山田和夫 『戦艦ポチョムキン』 大月書店、1976年。
25. 『ソヴェート映画ポスタースチール展』 時事新報、1930年。